



ABDÜLHAK HÂMİD TARHAN'IN "BİR LEYLE-İ YE'S" ŞİİRİNİN, İRREEL ALANI (HİNTERGROUND) MERKEZE ALAN ONTOLOJİK TAHLİLİ DENEMESİ

*Kenan MERMER**

ÖZET

Aydınlanma yahut *Pozitivizm* çizgisinde yeni ve sosyolojik bir din anlayışının belirlediği on dokuzuncu asırda, dinsel metinlerin/vahyin yorumları da daha değişmeceli bir alanda değerlendirilebilmektedir. Ayrıca *Agnostik/Bilinemezci* bir algı ve koridorlarında şüphenin durmadan gezindiği bir inanma evreni de oluşmaktadır. Edebiyat sahasında *Romantizm* eşliğinde göklere dalan yaşlı gözlerin, onulmaz veremli hastaların, yıldızlardan etkilenerek bir Tanrı fikrine uzanan zekâların kurguladığı, yeni bir anlam dünyası fark edilir. Bu bağlamda bir şair olarak Abdülhak Hâmîd'in çizgide yahut çizgi dışında seyreden metafizik kavgalarını, duygusal çekişmelerini, çatalaşan hayat görüşünü ve zıtların arasından beliren üçüncü gri bir yolu takip eder gibi oluşunu, kısmen de olsa anlamak maksadıyla «*Bir Leyle-i Ye's*» şiirini, ontolojik tahlil denememiz için uygun gördük.

Anahtar Kelimeler: Abdülhak Hâmîd Tarhan, Ontolojik Tahlil, Bir Leyle-i Ye's, Edebiyat Sosyolojisi, Metafizik.

AN ESSAY OF ONTOLOGICAL ANALYSIS OF ABDULHAK HAMİD TARHAN'S POEM "A NIGHT OF DESPONDENCY" (BİR LEYLE-İ YE'S) BY TAKING THE UNREAL SPACE TO THE CENTER

ABSTRACT

In the nineteenth century, in which an understanding of a new and sociological religion appears on the lines of *the Enlightenment* or *Positivism*, the commentaries of religious texts/revelations can be considered in area that is more changeable. Besides, an *agnostic* perception and a world of belief, in which skepticism stalks, have been formed. In literature area, a new world of understanding, which is formed by tearful eyes musing into sky with the accompany of *Romantism*, incurable consumptives, and minds reaching the idea of God with the influence of stars, has been realize. In this sense, I find Abdülhak Hamid's poem "A Night of Despondency" suitable for the ontological analysis in order to partially understand that the metaphysical conflicts, the emotional controversies, divaricating world-view, and being as though following a flu way appearing among the contraries of Abdülhak Hamid, as a poet, experienced in an unnatural way.

Key Words: Abdülhak Hamid Tarhan, Ontological Analysis, A Night of Despondency (Bir Leyle-i Ye's), Sociology of Literature, Metaphysic.

* Dr., MEB. El-mek: ehkenan@hotmail.com

Giriş

Şair ya da sofi/derviş kendini dışa açılmaya yahut olabildiğince içe kapatan şahsiyetler olarak kabul edilebilirse, bu şahsiyetler bazen bir adım ileri ve bazen de bir adım geri –farklı fikrîsel ya da ahlâksal manevralarıyla- hareket ederek, toplumsallaşmış, kabul görmüş ve onanmış çizginin dışına çıkarlar. İlk nazarda şair, alışıldık şeylerin ve kabullenmişliklerin ilerisinde, sofi/derviş ise mâ-sivânın kuşatıcılığından el etek çekerek, çizginin gerisinde kalmıştır. Ters açıdan bakıldığında ise derviş, bireyselliğini koruyarak ileride, şair ise toplumu dışlayan bir hissiyatla arkadadır. Bu fragmanda öyle ya da böyle artık değiştirilemez bir gerçek vardır: İkisi de çizginin dışına çıkmıştır. Burada dikkatimizi celbeden şey, çizginin ve çizgiden çıkanın, kısmen de olsa yorumlanması meselesidir.

Madem burada bir mesele görüyoruz; öyleyse bir tahlile sırtımızı dayamak mecburiyeti ortaya çıkıyor. Biz de ontolojik tahlil tekniğini kullanmaya gayret ederek; özellikle metafizik dönüşümün ve kavganın daha hususî detaylandırılabilceği *içyapıda* şairin, şiirinde göstermek istediği hakikati kavramaya çalışacağız. Ayrıca daha en baştan kabul ediyoruz ki, şairin kendine has şuuru, daima bize açılmayan yönleriyle var olacaktır.

Abdülhak Hâmid'in şiirini kaleme aldığı zaman dilimi olan XIX. asır, genel itibarla trajik ve karmaşık bir çağ olarak tanımlanabilmektedir. Aslında geride bırakılan bütün zamansal aralıklar, kendi evreninin dışındaki bir zaman ve mekânda değerlendirileceğinden, o çağ hakkındaki yorumlar, çağın dışından yapılan yakıştırmalar olarak da düşünülebilir. Ne var ki gerek başlı başına XIX. asır siyasal değişimlerinin yarattığı kurumsal ve ideolojik farklılaşmalar, gerekse Devlet-i Aliyye'nin hafızasında bir yeri olan ve artık dudak bükülen yahut fethedilen değil de; galip gelen ve gittikçe hızlanan bir evren olarak beliren *Batı* ile karşılaşmanın, inanca ve edebiyata olan etkileri, çağın genel hikâyesini anlamayı zorlaştırmaktadır.

Aydınlanma yahut *Pozitivizm* çizgisinde yeni ve sosyolojik bir din anlayışının belirdiği bu asırda, dinsel metinlerin/vahyin yorumları da daha değişmeceli bir alanda değerlendirilebilmektedir. Ayrıca *Agnostik/Bilinemezci* bir algı ve koridorlarında şüphenin durmadan gezindiği bir inanma evreni de oluşmaktadır. Edebiyat sahasında *Romantizm* eşliğinde göklere dalan yaşlı gözlerin, onulmaz veremli hastaların, yıldızlardan etkilenerek bir Tanrı fikrine uzanan zekâların kurguladığı, yeni bir anlam dünyası fark edilir. Bu bağlamda bir şair olarak Abdülhak Hâmid'in çizgi dışında seyreden metafizik kavgalarını, duygusal çekişmelerini, çatallaşan hayat görüşünü ve zıtların arasından beliren üçüncü gri bir yolu takip eder gibi oluşunu, kısmen de olsa anlamak maksadıyla «*Bir Leyle-i Ye's*» şiirini, ontolojik tahlil için uygun gördük.

I. Hermenötik Işığında Ontolojik Tahlile Genel Bir Bakış

Hangi yöntemle bakarsak bakalım, yorumlamak gerçeğinin hermetik (çift başlı) ve izafi oluşunu gözden kaçırmamak durumundayız. Bu bağlamda ontolojik tahlilin ağırlık merkezi hermenötiktir, diyebiliriz. Anlamanın anlamı üzerinde yoğun bir düşünce eylemi olarak gördüğümüz hermenötik, kelime anlamı itibarıyla Grekçe *hermeneien* sözcüğünden gelmekte ve bildirme, çevirme, açıklama gibi anlamları içinde barındırmaktadır¹ Tanrı Hermes'in ölümlülere haber taşıması kurgusundan hareketle, yukarıdan gelen meselli ve

¹ Doğan Özlem, *Tarih Felsefesi*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 2001, s. 245.

mecaz yüklü sözler, kelimesi kelimesine, özellikle dışsal ve kaba bir okumaya tâbi tutulursa, tam olarak anlaşılamayan şeylerdir. Bu sebeple "Hermenötik"² denilen yorumlama biçimine, yani inceden inceye anlamlandırma eylemine ihtiyaç vardır. Elbette bu yeni yorumlayış biçimi bazı tehlikeler içermektedir. Gadamer bu noktada şöyle der: "Her yeniden üretim öncelikle yorumdur ve bir yorum olarak düzeltilmeyi bekler. O aynı zamanda bu bakımdan da anlamadır."³ Daha önce de söylediğimiz üzere bu bir bakış ve anlama çabasından ibarettir. "Hermenötik tecrübe, planlayabileceğiniz ve kontrol edebileceğiniz bir şey değildir; aksine o beklentilerinize karşı hareket eder; sizi durdurur ve yeniden düşünmeye zorlar. Bu tecrübe insanî sonluluğun/sınırlılığın tecrübesidir; o, *par excellence* hermenötik tecrübedir... Sorun, sınırlılığımızı asla aşamasak da bir ufku aşmak ve mevcut görüş noktamızın ötesine küçücük bir adım atmak için, sınırlılığımızın bilincine varmamızın gerekmesidir."⁴

Ontolojik tahlili uygulayacağımız şiirin, irreal diyerek tanımlanan mana merkezli arkaplanına daha çok eğileceğimizden, *metafizik* kavramına kısaca değinmek durumundayız. Bu kavram, ağırlığını hissettiren bir kelime olmakla beraber, anlam içeriğiyle değil de; daha çok Aristo'nun meşhur eseriyle zihinlerde yer bulmuştur. "*Meta ta physika*" deyimini Aristo'nun eserlerinin neşredicilerinden Andronikos'tan rivayetle, fizikle ilgili eserlerden sonra gelen eserler anlamıyla bize ulaştırmıştır. Gerçi ismin kullanılmasının daha eski olduğu hususunda da rivayetler vardır. Tek bir kelime halinde "metafizik" kelimesi, VI. asırda, Aristo'ya ait kitapların listesini oluşturan Hesykhios neşrinde görülmekle beraber, kelimenin yaygın kullanılışı XII. asır olarak kabul edilir.⁵

"Neyin var olduğu" sorusunu merkezine koyan metafizik, varlığa ilişkin genel bir araştırma süreci başlatır ve aslında "Gerçekten var olan nedir?" gibi zor bir soruya geçerek, âdeta nihâî ve en üst gerçekliğin peşine düşer. "Var, vardır derken" âdeta bir, "Vardır; fakat" başlığı açar. Bu minvalde "vardır" yargısını, varlık âleminin güç ve ışık aldığı aşkın gerçekliğin mutlaklığıyla ortaya koyar. Ayrıca metafizik temel bir bilimdir, kapsayıcıdır, özel bilimlere/branşlara tepeden bakarak, laboratuara sığmayan varlık temasını, apriori bir yöntemle çözümlemeye çalışır, diyebiliriz. Bazen bu disiplin, yalnızca eski ve ilkel din kalıntılarının bir yansıması olarak da yorumlanır.⁶ Konuları arasında formlar, idealar, tümeller ve tikeller, kategoriler, Tanrı'nın bizzat varoluşu, ruh, zihin, zaman gibi soyut prensiplerle anlaşılabilen şeylerin gerçekliği sayılabilir. Bu mantık çerçevesinde metafizik, meşhur kullanımıyla, ne kıta usçuluğunda ne de ada deneyciliğinde

² Hermes-Hermenötik ilişkisi bağlamında U. Eco'nun dikkatimizi çeken bir yorumu vardır. Aynı zamanda bu yorum, Abdülhak Hâmid'den örnek olarak seçtiğimiz şiirin tezatlar üzerinde yürüyüşüyle de ilişkilendirilebilir ipuçları taşımaktadır: " (...) Yunan dünyası sürekli olarak apeiron'un (sonsuzluk) çekiciliğine kapılmıştır. Sonsuzluk, modus'u olmayan şeydir. Norma sığmaz. Sonsuzluğun büyümesine kapılmış olan Yunan uygarlığı, özdeşlik ve çelişmezlik kavramının yanı sıra, Hermes'in simgelediği sürekli başkalaşım fikrini geliştirir. Hermes uçucu ve ikianlamlıdır; bütün sanatların atasıdır ama aynı zamanda hırsızların Tanrısıdır –aynı anda hem iuvenis (genç) hem senex'tir (yaşlı). Hermes mitinde özdeşlik, çelişmezlik ve üçüncünün olmazlığı ilkelerinin yadsındığını görüyoruz; neden zincirleri de helezonlar hâlinde kendi üzerine sarılıyor: "Sonra", "önce"den önce geliyor, Tanrı Hermes uzamsal sınır diye bir şey tanımıyor ve aynı anda farklı kılıklarda farklı yerlerde olabiliyor." Umberto Eco, *Yorum ve Aşırı Yorum*, Çev. Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul, 2008, s. 43.

³ Hans-Georg Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, Çev. Hüsametdin Arslan-İsmail Yavuzcan, Paradigma Yayıncılık, İstanbul, 2008, I/XLV.

⁴ Hans-Georg Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, s. XVII.

⁵ Aristo, *Metafizik*, Çev. Ahmet Arslan, Sosyal Yayınlar, İstanbul, 1996, s. 9.

⁶ Ahmet Cevizci, *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, Asa Kitabevi, Bursa, 2008, s. 265-266.

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 6/2 Spring 2011

kendine tam bir yer bulamaz; fakat hep bir şekilde varlığını sürdürmeye devam eder: “...Metafizik, vahyin verilerine karşıt olarak tanrısal şeylerin, düşünce ve eylemin ilkelerinin akla dayanan bilgisi anlamına gelmekteydi.”⁷

Ontoloji, metafiziğin bir ana damarı olarak, sırf varolmanın özünden beslenerek bir delillendirme inşâ eder. Bir şeyin bizzat var oluşunu yine bizzat kendisiyle temellendiren bu yaklaşım, Aristo’dan Farabî’ye, Anselmus’tan Gazalî’ye kadar birçok âlim ve sanatkâr tarafından kullanılmıştır. İslâmî ilimlerin terminolojisinde bu kavramın akislerini görebilmek için birazcık dikkat kâfidir.⁸ Edebiyat sahasında ise ontolojik tahlil yönteminin inşasında göze çarpan bazı mühim isimler vardır. XVII. yüzyılda Clauberg, XVIII. yüzyılda Christian Wolff ve bir sonraki yüzyılda Baumgarten, İngarten, hususan ise yeni ontolojinin kurucusu kabul edilen Alman filozof Niccolai Hartmann (1882-1950) sayılmalıdır. XIX. Yüzyılın süratle farklılaşan paradigmasında, pozitif bilimlerin, değişkenleri denenebilirlik açısından değerlendirışı ve bilimsel bir yargıya ulaşmak gayretiyle, sanat temayülleri ve hatta şiir tahlilleri, özellikle sanat eserlerinin inceden inceye kritik edilmeleri arasında bir bağ kurmak mümkündür.

Bu bağlamda meseleyi sosyolojik boyutuyla eşleştiren Berna Moran, eleştiri tarihçilerinin yorumunu bize hatırlatır: “*Eleştiride eserin nedenlerine eğilen yöntemin ondokuzuncu yüzyılda rağbet görmesi bir rastlantı sanılmamalıdır. Unutmamalı ki ondokuzuncu yüzyıl bilim alanında büyük başarıların sağlandığı ve bilimsel yöntemlerin büyük hayranlık ve saygı yarattığı bir dönemdir. Eleştiri tarihçileri ondokuzuncu yüzyılda gelişen bu eleştiri çeşidinin bilim alanındaki başarıdan esinlendiğini ve edebiyat tartışmalarındaki bitmez tükenmez anlaşmazlıklardan ve öznelcilikten kurtularak sağlam sonuçlara varmak ihtiyacından doğduğunu söylerler.*”⁹

XIX. Yüzyılın öznelliği sivrilmesi ve karmaşayı arttırması bağlamında Georg Lukács’in tiyatro hakkındaki yorumu zikredilebilir. Ona göre ‘*olması gereken*’in ‘*olan*’dan kopması tam da bu yüzyıla rastlar. Roman türünün dünyasındaki değişimleri de bu minvalde açıklayan yazar meseleyi şöyle izah eder: “Modernist estetiğin temel ilkesi de burada en keskin ifadelerinden birini bulur. Zaaftan türetilmeyen hiçbir kuvvet, sanatçı için kuvvet değildir. Nietzsche’nin etkisi hissedilir. Sanatçı, bu ‘içkin yarı ve çatlaklar’ yokmuş gibi davranmayacak, tersine onları ‘dâhil edecektir.’”¹⁰ Anlıyoruz ki laboratuara giren malzemenin idealize edilmesi artık pek mümkün görünmemekte, klişelerin art arda gelişleri, yerini zaafın ve çatlak olanın detaylandırılmasına terk etmektedir.

Bu bakış açısı elbette edebî tahlillerin mayasına da nüfuz etmiştir. Meseleyi ülkemiz açısından değerlendirirsek önümüze şöyle bir cetvel çıkmaktadır: Türkiye’de bu tahlil yönteminin ortaya konması, N. Hartmann’ın öğrencisi Takıyettin Mengüşoğlu ve Sanat Ontolojisi kitabının yazarı İsmail Tunalı ile irtibatlandırılır. Anlıyoruz ki, N.

⁷ Aristo, *a.g.e.*, s. 9.

⁸ Örneğin, *Allah*’ın tanımı tasavvufî bir bakışla harmanlanarak şöyle yapılmaktadır: “Kâinatın yegâne yaratıcısının zât ismi. İsm-i celâl, lafza-i celâl. İsm-i a’zam. Varlığına, ilk insan Hz. Âdem ile inanılan ve bağlanan en yüce varlık, Allah’ın varlığının alâmetleri her yerde bulunmaktadır. (...) Demek ki O, ontolojik yönden tek prensip olup, varoluşun ve küllî faaliyetin üstün sebebidir. Mantık yönünden âlemdeki nizâmın, insandaki aklın, eşya ile düşünce arasındaki tavassutun üstün prensibidir.” Ethem Cebecioglu, *Tasavvuf Terimleri&Deyimler Sözlüğü*, s. 50-51.

⁹ Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, s. 83.

¹⁰ Georg Lukács, *Roman Kuramı*, Metis Eleştiri, Çev. Cem Soydemir, İstanbul, 2007, s.13.

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 6/2 Spring 2011

Hartmann, bu noktada bir ana arter görevi ifa etmektedir. N. Hartmann'a göre varlık sahasında bir hiyerarşik düzen söz konusudur ve bunlar sırasıyla, maddî varlık, organik varlık, ruhî varlık ve Geist olarak sıralanır. İsmail Tunalı'nın eserinde sunulan bilgiler ışığında, estetiği suje ile objenin birliğinde, bir bakıma tevhîd edilmesinde bulan düşünür; bir sanat eserini değerlendirirken iki alandan bahseder: Ön yapı (Vonderground) ve Arka yapı (Hinterground).¹¹

Biz bu yapı farklılığını değerlendirirken, tabakaların zahir ve batın olarak da tanımlanabileceğini düşünüyoruz. Elbette tanıma yahut tabakaya yeni bir isim atamak, şiirin şekli dünyası ile arkaplanını ayırmaktan çok daha kolay bir eylemdir. Çünkü kavramları birer laboratuarda atomlarına ayırmak tam anlamıyla mümkün olamayacağından, bu yapıların girift ve geçişken olduklarını ve aslında böylece bir bütün oluşturduklarını kabul etmek durumundayız. Sanat eseri, deyim yerindeyse salt bir aidiyeti kabul etmez. Özellikle şiir, hem sesi hem de özü ve manası itibarıyla çoklu bir harmoninin gölgesindedir.

Sanat eserinde çoklu bir harmoni oluşu yahut salt aidiyetin olmayışıyla bağlantılı olarak ifade etmeliyiz ki, sanat ile sanatkâr arasındaki ilinti de ciddi ve güçlü bir bağdır. Bu algılama biçimi doğrultusunda, Dursun Ali Tökeli'nin sanat eseri ile müessir, sanatçı ile onun kullandığı vasıta arasında kurduğu bağa bir göz atmak yerinde olacaktır:

*"Sanat eserlerinin doğasında, zaman ve mekânın dar kalıplarını aşan bir yapı vardır. Bu aşamada sanatkârın niyet ve gayreti büyük rol oynar. Büyük sanatkârlar eserlerine zamanla sınırlı olmayan ve insan neslinin sonuna kadar bakî kalacak insanî bir öz, insanî bir içerik koyma telaşı çekerler. Bu eserler her devirle değişmeyen insanî öz yapısıyla yeniden yorumlanırlar ve yeni anlamlar doğururlar. Araçlar, yapılar değiştirler ama amaçlar ve içerikler değişmezler. Eski çağlarda olağanüstü kahramanların olağanüstü atları, silahları vardır. Yani bir kahraman için binit ve silah önemlidir. Zaloğlu Rüstem'in meşhur atının adı Rahş'tır, Köroğlu'nun Kırat'ı vardır. Bugün modern dünyada olağanüstü kahramanlar ise, olağanüstü arabalara binerler, herkeste olmayan olağanüstü silahlar kullanırlar. (Superman ve Batman örnek verilebilir.) Yani kahraman ve vasıta ilişkisi değişmez. Değişen vasıtanın şekli şemailidir. Sanat eserlerinde de böyledir. Sanatkârlar eserlerine değişmeyen özler bırakır. Bizler bu özü anlamakla metni anlamış oluruz."*¹² İşte tam bu noktada, bir metni anlamadaki kesin ayrılığı da görüyoruz. Metnin, yaratıcısıyla olan doğal ve psikolojik ilişkisi bir yana; metnin, zamanlar üstü bir taşıyıcı olduğu gerçeğini fark etmek icap etmektedir. Böylece o, faal ve üretken bir gerçekliğin parçası olarak önümüzde belirecektir. Aksi takdirde metin, devrinin tekil ve tekrarlanamaz sınırlı bir zamanına takılıp kalacak; zamanla cilasını kaybederek matlaşmış bir artık eşyaya dönüşecektir. Öyleyse faal metin, evrensel bir çerçeveye eşsüremlî bir okuma biçiminin ana malzemesi; matlaşmış metin ise mahallî kalan *artsüremlî* bir okumanın nesnesi olarak varlığını belgeleyecektir.

Bu konunun bilgisel ya da felsefi izahı, ayrı bir mesele olarak değerlendirilmelidir. Bu sebepten ötürü, ontolojik tahlilde kullanılagelen ses ve anlam

¹¹ Geniş bilgi için bkz. İsmail Tunalı, **Sanat Ontolojisi**, İnkılâp Kitabevi, 2002, İstanbul, s. 112-117.

¹² Dursun Ali Tökel, "Divan Şiiri'ne Modern Metin Çözümleme Yöntemlerinden Bakmak", **Turkish Studies/Türkoloji Araştırmaları**, Volume 2/3, Summer-2007, s. 539-540.

tabakalarına kısaca değinerek, tahlilimize geçmek durumundayız. Bir şiir, ontolojik tahlile başvuru olarak yorumlanacaksa eğer, öncelikle önyapı (Reel Varlık Alanı, Şekli Yapı, Zahirî Alan, Vonderground) masaya yatırılır. Şiirin ses yapısı, aliterasyonlar, vezin-kafiye, âhenk bakımından, yani akustik ve morfolojik bağlamda incelenir. Söz sanatlarının altı çizilir, kafiye değeri ve redifler, ayrıca bunların şiirin genel hikâyesine katkısı, temel örgüdeki destekleyici rolleri ön plâna çıkarılır. Tahlilin ikinci kısmında arka yapı (İçyapı, Muhteva, Batınî alan, Hintergrund) incelenerek, sanatçının parmağıyla işaret ettiği yer görülmeye çalışılır. Bu açıdan tabakaları ve bizim bu tabakalardaki hareket biçimimizi ifade etmek gerekiyor.

a. Semantik Tabaka: Bu tabakada kelimelerin anlamları ve cümlelerin sentaksı, ayrıca şiirin vezni, kafiyeleme biçimi, sese ve anlama dayalı edebî sanatlar incelenecektir. Belirtmemiz gerekir ki, kelime semantiği basamağında kelimeler kök ve ek ilişkisi bağlamında değerlendirilmeyecek; yalnızca eski, yabancı, farklı kelime yahut terkipli ifadelerin bizzat anlam karşılıkları verilecektir. Çünkü biz ön tabaka yerine arka tabakaya odaklanmak istiyoruz. Bir anlamda, ön tabakadaki ses ve kelime diziliminin, okuyucuda bıraktığı keyfi ve akustiği yine onda kalan şekliyle kalsın istiyoruz. Elbette yeri geldiğinde söz sanatları ve edebî sanatları ifade edeceğimiz fakat asıl meselemiz, ritmin kurduğu sözel dünyanın açılmak istediği batınî gerçekliktir. Kaldı ki bu gerçeklik, tam bir vakaya yahut bilimsel, tarihsel olgulara odaklanmak yerine; hayâlî bir tasarıma dayanmaktadır. Çünkü İsmail Tunalı'nın da belirttiği veçhile, eseri yaratan sanatkârın asıl amacı bir tasvir yapmaktır ve bu tamamen hayâl gücüne hitap eden bir gerçekliktir.¹³

b. Obje Tabakası: Bu tabakada genel itibarla, parça-bütün ilişkisi göz önünde bulundurularak, mısraların ağırlık merkezini kuran kelime ve terkipler bulunur. Bu öğelerin bütüne katkısı tartışılır. Obje tabakasındaki buluşlar, tablolar ve grafikler eşliğinde de okunmaya uygundur. Burada dikkati çeken husus, deyim yerindeyse şiiri parlatan, cilalayan kelimeleri ve bu kelimelerin kazdığı kuyuyu iyi tanımlamak gerekliliğinde yatmaktadır. Bu açıdan obje tabakası, şiirin derin yapısını kavramak ve şairin perdelediği, gizlediği anlamları bulmak için önem arz eder. Biz bu tabakada, nazmı direkt nesre çevirmek yerine; daha estetik bir açı oluşturabilmek için, kelimelerin yakın ve uzak anlamlarını bir arada kullanmaya çalışacağız. Dursun Ali Tökeli'den mülhem olarak, mademki bir derinlik kazısı yapılacaktır, bu kazıyı yapan araştırmacı da, tekniklerin geliştirilebilir fakat metnin bir sabite olduğunu unutmayarak, kazısını bu mihverde yapmalıdır.¹⁴

c. Karakter tabakası: Şairin kaba bir okuyuşta karşımıza çıkacak ilk amacını görmek istediğimiz zaman bakmamız gereken tabakayı ifade eder. Elbette her söz bir amaca direkt uygun değilse de, karakterlerin psikolojik havzalarında, konuşmak istediği bir öte taraf söz konusu olduğundan, bu tabaka ciddiyetle ele alınmalıdır.¹⁵ İsmail Tunalı bu tabaka hakkında, R. İngarden'in düşünceleri izinde bir yorum getirir: "... Her edebiyat

¹³ İsmail Tunalı, *Sanat Ontolojisi*, s. 104.

¹⁴ Dursun Ali Tökeli, "Divan Şiiri'ne Modern Metin Çözümleme Yöntemlerinden Bakmak", s. 553.

¹⁵ Alman şair Christian Johann Heinrich Heine, adeta bizi bu yaklaşımımız için ikaz eder: "Bana en fazla acı veren şeylerden birisi, şiirdeki anlamın, yazarın geçmişinden kalkılarak açıklanmak istenmesidir. Bizim geçmişimizin dışı yansıyan görünümü ile kendi gerçek içsel geçmişimiz birbirine o kadar seyrek uyarlar ki..." Doğan Özlem, *Günümüzde Felsefe Disiplinleri*, "Fritz Heinemann: *Estetik*", İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 2001, s. 440.

eserinde, romanda, tiyatrodaki hikâyede bir takım kahramanlar ve bu kahramanların oluşturduğu bir takım olaylar ve eylemlerle karşılaşırız. Bu olay ve eylemler de irrealdir, intentional'dır ve bu bakımdan onlar da anlam *sfer'*ine girerler."¹⁶ Yani burada tabakaları ihata eden sanatın, doğal bir bütünlük yerine, parçalanmış bir gerçeklikle karşı karşıya olduğunu düşünebiliriz: "... Sanat, dünyanın bizim ölçülerimize sığdırılmış düşsel gerçekliği olan sanat, böylece özgürleşir; artık bir taklit değildir, çünkü tüm modeller yok olmuştur; sanat, yaratılmış bütünlüktür artık, çünkü metafizik alanların doğal bütünlüğü ebediyen yıkılmıştır."¹⁷ Mademki sanatkâr kasıtlı bir yaratımla, gerçeklikten öte bir alana doğru oklarını fırlatmaktadır. Bize düşen, kendi kastıyla kurduğu bu dünyaya hatta bu keyifli ya da acı oyununa davet ettiği karakterleri ve karakteristik öğeleri kavramak olacaktır.

d. Kader Tabakası: İnsanı derinden sarsan ve insanlığın değişmez yön ve prensiplerine doğru bir gönderme içeren son tabakadır. Allah, aşk, ölüm ve hiçlik gibi derin isimler ve kavramlar önümüze çıkar. Adeta insanın yolunun bir şekilde kendisine çıkması zorunlu alanları, mukadderatı temsil eden bir tabakadır. Yığın altındaki teklifi, kaosun perdelediği hakikati, su yüzüne çıkan gerçek hikâyeyi görmemizi sağlayacak tabakadır. İsmail Tunalı'nın deyişiyle, *bütün insanları kuşatan geniş ve derin* bir tabakadan bahsediyoruz.¹⁸ Bu tabakayı diğer tabakalardan ayırmak, bir bakıma evrensel ile yereli, kalıcı olan geçiciyi ayırmaktır demektir: "... Yani eleştirmenin özel görevi, edebî bir eserde insan dünyasının sürekli veya geçici yanını ortaya koymak olacaktır."¹⁹

II. "Bir Leyle-i Ye's" Şiirinin Ontolojik Tahlili

Bir şiirin tahlili için öncelikle, onun hangi ağacın gölgesinde dillendirildiğine bakmak icap ediyor. Burada ağaçtan kastımız, şiiri kuşatan ve onu bir bütünün içinde konumlandıran tarihsel gerçeğidir. Gölge ise, bu tarihselliğe rağmen, şairin ve şiirin kendine has şuru ve sanatçının şiirini yerleştirdiği, özel zihinsel dolabıdır. Burada yorumlayıcı abartıya kaçmayan bir cüret göstererek, şairin sesi ve anlam dünyasıyla, kendisi arasında bir *entelektüel empati* kurmak durumunda kalıyor. Buna, karşıdakiyle hemhâl olmak gayreti de denilebilir. Yorumlayıcının, mütevazı bir üslupla karşıyı bir anlamda, yaşanan zamana ve kendi benliğine doğru taşıması, şiirin evrenini kuşatmayı yani onu anlamayı kolaylaştıracaktır, diye düşünüyoruz.

Bir Leyle-i Ye's şiiri, 1885'in son mahsulü olan "*Bunlar O'dur*" isimli şiir mecmuasında geçer.²⁰ Eserde bir taraftan veremden ölen Fatma Hanım'dan Hâmid'e miras kalan ıstıraplar nağme-serâ olurken, diğer taraftan da G. Akıncı'nın belirttiği veçhile, *Sahra*'ya oranla daha az ünlü olmasına rağmen, kır hayatını daha fazla deşifre eden bir eser olarak teknik anlamda hünerini konuşturur.²¹ Hindistan'ın bakir coğrafyasının yoğun tesiri sebebiyle oranın renklerini taşıyan eser,

¹⁶ İsmail Tunalı, *Sanat Ontolojisi*, s. 113.

¹⁷ Georg Lukács, *Roman Kuramı*, s. 46.

¹⁸ İsmail Tunalı, *a.g.e.*, s. 113.

¹⁹ Dursun Ali Tökel, "Divan Şiiri'ne Modern Metin Çözümleme Yöntemlerinden Bakmak", s. 539.

²⁰ Ömer Faruk Akün, "Abdülhak Hâmid'in Basılı Eserleri Hakkında Yeni Bilgiler", *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* (Abdülhak Hâmid'in Ölümünün 30. Yıl Hatırası), C. XV, 1 Temmuz 1967, s. 149.

²¹ Gündüz Akıncı, *Abdülhak Hâmid Tarhan, Hayatı, Sanatı ve Eserleri*, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 1954, s. 164.

orta büyüklükte olup 19 manzûmeden oluşmaktadır.²² Eser için, aruzun bütünlüğünün bozulmasının milâdî, aynı zamanda Cenap, Fikret gibi isimlerin konumunu belirleyen anlam peyzajı olduğu da söylenmiştir.²³ Hâmid'in Hindistan etkileşimiyle ilgili Mehmet Kaplan'ın yorumunu zikretmek yerinde olacaktır: "... Deniz, dağ, aydınlık (güneş, ay), ağaç ve kuş. Bu unsurların hemen hepsi de onda ulvîlik ve sonsuzluk fikrini uyandırıyor."²⁴

Bizim bu mecmuada dikkatimizi çeken şey ise, kadın ve tabiatın hoş ve tatlı duygu salınımlarını yansıtan şairin, bir cûş u hurûş içinde iman çizgisinde sebat edişidir. Mecmuada tam bir neşeli iman hâli göze çarpar. Elbette bunca güzel şeyin bir sahibi, bir yaratıcısı olmalıdır. Tam böyle bir akışı gözlemlediğimiz,²⁵ mısralar art arda sıralanırken, aniden *fakat öyleyse* parantezi açan Hâmid, yine o bilindik şüpheli ve tezatlı tavrına rucû eder.²⁶ Zigzaglı bir yol tutuş, Hâmid için vazgeçilmez bir zevk gibidir. Fakat bu şiirinde, hiç lafı dolaştırmadan karanlığın içine dalıverir. Çünkü orada Fatma Hanım'ı bulabileceğini yahut onu oradan çıkarabileceğini zanneder. Zanneder fakat böyle olmayacağını da en baştan bilir. Zaten şiirin karmaşasını yaratan da bu şuurlu ve karanlık yürüyüşüdür. Bu kısa tanıtım evresinden sonra, *Bunlar O'dur* isimli şiir mecmuasının içinden seçtiğimiz *Bir Leyle-i Ye's* şiirinin tamamını verelim. Ayrıca belirtelim ki, şiirin Osmanlıca metni makalemizin ardından, "*Ek 1*" kısmında verilecektir:

BİR LEYLE-İ YE'S

Ne görse dîde-i pür-nem siyeh-reng
Ne yâd etse dil-i behrem siyeh-reng
Eriştim bir yere her dem siyeh reng
Sabah olmaz şeb-i mâtem siyeh-reng

Mehâlik hayy ü meyyit in ü ândan
Hayat olmuş denir fârig cihândan
Nişân vermekte tayf-ı şeb-revândan
Cin ü âdem kimi görsem siyeh reng

Olup zîr-i zemîn yek-ser küşâde
Uçar ifritler cevvi-i hevâda
Müşâbih kadd-i cânân tünd-bâde
Lika-yı sâkî-i hurrem siyeh reng
Çekilmiş reng ü bû gülzârlardan
Nihâlân fark olunmaz dârlardan
Ser-i zülf-i nigârân mârlardan
Lihâf ü bister ü hem-dem siyeh reng

²² Hikmet Dizdaroğlu, **Abdülhak Hâmid Tarhan, Hayatı, Sanatı, Eserleri**, Varlık Yayınevi, İstanbul, 1970, s. 33.

²³ Ahmet Hamdi Tanpınar, **XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Çağlayan Kitabevi, İstanbul, 2003, s. 536.

²⁴ Geniş bilgi için bkz. Mehmet Kaplan, **Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar II (Tabiat Karşısında Abdülhak Hâmid)**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1987, s. 331-368.

²⁵ "Allah'sın ey ilâh-ı 'âlem,
Allah-ı rahîmsin müsellemler,
Hâlim sana olmasın mı malûm,
Mecrûh gönül değil mi masûm."

Abdülhak Hâmid Tarhan, **Bütün Şiirleri I (Bunlar Odur)**, Haz. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1997, s. 178.

²⁶ "Ne oldum sanki ben oldumsa insan
Daha munis peri-veşlerce hayvan
Tefekkürler tahassürlerle kaldım" Abdülhak Hâmid Tarhan, **a.g.e.**, s. 139.

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 6/2 Spring 2011

Boğulmuş girye-i hasretle hande
Konulmuş pâ-yı hürriyetse bende
Siyâh açmış bütün güller çemende
Hezâr u gonca vü şebnem siyeh-reng

Düşer bin tavr-ı mânâ câna muzlim
Tecellîdir iner devrâna muzlim
Melâz ü mescid ü meyhâne muzlim
Îmâm ü mutrib ü mahrem siyeh reng

Kanâdîl-i semâ bitmiş ser-â-ser
Bevârik hep donup kalmış beraber
Sabâh u cûy u ebr ü bâğ u meşcer
Siyeh kisve siyeh makdem siyeh reng

Perestâr-ı hacir hep yâr ü düşmen
Cenâh-ı mel'anetten yok bir eymen
Sanemler abanostandır Berehmen
Güzeller heykel-i ebkem siyeh reng

Benât-ı fikr mânâ hâne berdûş
Yürür teşrîhler bed-mest ü medhûş
Gezenler hâneler dağlar kefen-pûş
Umûmen hem beyaz ü hem siyeh reng

Çeh-i gayyâ mıdır pür-cûşîş-i sem'
Yayılmış mı desem dûd-ı Cehennem
Veya hâb-ı 'ademdir bu mücessem
Kararmış gökyüzü âlem siyeh reng

Şeb-i esrârda dîdâr-ı maksûd
Değer mi kalbe hiç envâr-ı maksûd
Gel olma tâ seher bîdâr-ı maksûd
Olursun sen de ey sersem siyeh reng

Abdülhak Hâmid Tarhan

"Ne görse dîde-i pür-nem siyeh-reng
Ne yâd etse dil-i behrem siyeh-reng
Eriştim bir yere her dem siyeh reng
Sabah olmaz şeb-i mâtem siyeh-reng"

I. a. Kelime Semantiği: *Dîde-i pür-nem:* Yaşla dolu göz, *Dil-i behrem:* Acıdan yanmış gönül-Alkanlara bulanmış gönül, *Şeb-i mâtem:* Yas gecesi, *Siyeh-reng:* Siyah renk.²⁷

²⁷ Bu ve diğer bütün bentlerdeki anlamı bilinmeyen sözcüklerin günlük dildeki karşılıkları Ferit Devellioğlu'na ait "Büyük Osmanlıca-Türkçe Sözlük", Şemsettin Sami'nin "Kâmûs-ı Türkî" ve Muallim Naci'nin "Lûgat-i Nacî" isimli eserlerinden faydalanılarak verilecektir. Kullanımı Osmanlıca'da yahut modern dilde yaygın olmayan Arapça kelimeler için de, Mustafa b. Şemseddin'in eseri, "Ahter-i Kebîr" den faydalanacağız: Ferit Devellioğlu, **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat**, Ankara, 2002; Şemsettin Sami, **Kâmûs-ı Türkî**, Çağrı Yayınları, Çağrı Yayınları, İstanbul, 2002, ;

I. b. Cümle Sentaksı: Orijinal dördlüğün akustiğini bir an için elden bırakarak, dördlüğü parçalarına ayrılabilir ve daha düz bir satıhta görmek anlamlandırma çabamıza katkı sağlayacaktır. Bu çaba için bahsettiğimiz üzere, direkt bir nesir çeviri yerine, şâirle hissî bir bağ kurarak, düz çeviriyi estetize etmeye çalışacağız:

“Ey karanlık kuyularda kaybettiğim sevgili! Senin yokluğunun ardından, seller gibi yaş döken gözlerim aydınlığını kaybetti. Al kanlara boyanmış, mecruh gönlüm közlerle dağlanmışçasına acı içindedir. Artık gönül gözüm de, can gözüm de ışıksızdır. Şimdi her yer ve her şey siyah renk!

Yokluğunun karanlık kuyusuna düşeliden beridir, yürünecek bir yer ararım. Senden kaçmak için çıktığım yolculukların sonunda uğradığımız hiçbir durak, bizi ferahlandırmıyor. Ne yana varsak ve ne vakit olursa olsun gözümüzün gördüğü yine aynı kuyunun karanlığıdır. Acın öyle tazedir ki sevgili, biz için sabahlar yoktur artık. Yalnızca bizi sarsan yokluğunun, karanlık matem vakti vardır. Bu yüzdendir ki her şey siyah renk!”

I. c. Şiirin nazım şekli, vezni, kafiye örgüsü, kafiye değeri ve redif: Şiir, dördlük nazım biçimlerinden biri olan *murabba‘-i müzdeviç* tarzında kaleme alınmıştır. Bu tarz bir vezin, iki paralel evren kurup, ardından küçük ama sert bir sözel darbe için uygun bir musikî barındırmaktadır. Abdülhak Hâmid de bu sert darbe için “*siyeh reng*” redifini atamıştır. Burada siyah demek yerine siyeh denmesinin nedeni, söyleyişe bir rahatlık (muhaffef) kazandırmak içindir. Şiir, aruz kalıplarından “*Mefâ‘ilün, Mefâ‘ilün, Fa‘ülün*” vezniyle kaleme alınmıştır. *Murabba‘-i müzdeviç*lerin genel kâfiye örgüsü olan aaaa-bbba-ccca-ddda-eeee-... şeklinde bir dizilim görülür.

Birinci bendin kafiye değeri –em- hecesiyle yapılan tam kafiyedir. Diğer on bendin kafiye değeri –ân-, -âde-, -âr-, -ande/ende-, -ân-, -er-, -en-, -ûş-, -em-, -âr- olarak sıralanmaktadır. Görüldüğü üzere, iki bent zengin kafiye, kalan 9 bent ise tam kafiye ile seslendirilmiştir. Redif meselesine bir ek olarak, altıncı bentte *muzlim*; on birinci bentte ise *maksûd* kelimeleri, bentlerin ilk üç mısraında ikinci bir kelime redifi olarak kullanılmıştır. Ek redif olanları her bend için ayrıca göstermeyi uygun görüyoruz.

Bir başka nokta olarak belirtmeliyiz ki şiir, dördlük sayısı itibariyle, *murabba‘-i müzdeviç*lerde tercih edilen 4-7 bent alışkanlığından farklılık arz eder. Çünkü on bir bentten oluşmaktadır. Zaten Abdülhak Hâmid Tarhan farklı kişiliği itibariyle, geleneği iyi bilmesine rağmen o geleneğin dışına çıkma eğiliminde bir sanatkâr olmuştur.²⁸

I. d. Edebî Sanatlar: “M” harfinin ilk dördlüğün bütün, diğer dördlüklerin dördüncü mısralarında; “R” harfinin ise özellikle üçüncü mısradaki tekrarı (*aliterasyon*), şiirin genel ahengine olumlu bir katkıda bulunmaktadır. “M” aliterasyonunun, redifin sessiz sert bir harfle oluşturduğu karanlık zırha, sedalı ünsüzle cilalayan bir parlaklık kattığını düşünüyoruz. *Dîde-i pür-nem, dil-i behrem, şeb-i matem* gibi tanımlar, giden sevgilinin yokluğunun merkezinde bir araya getirilerek *tenasüp* sanatına başvurulmuştur.

II. Obje Tabakası: Gözü yaşlı ve gönlü kan revan içindeki âşığın, gideceği bütün yerlerin ve göreceği şeylerin tamamının siyah renk olduğu düşünülürse, burada bir çıkmazın müptelası olarak âşık önümüze çıkar. Obje tabakasının omurgasını bize göre, *şeb-i mâtem* terkiibi oluşturmaktadır. Çünkü acıların en yoğun olduğu yas gecesi yani şok darbesinin en detaylı biçimde ruha ve bedene acı çektirdiği o amansız gece, bütün anlamı kuşatarak her yeri karanlığa mahkûm etmektedir.

Muallim Naci, **Lügat-i Nacî**, Çağrı Yayınları, İstanbul, 1995; Mustafa b. Şemseddîni’ş-şehîr bi’l-Ahterî, **Ahter-i Kebîr**, Matbaa-i Ârif, İstanbul, 1321/1903.

²⁸ Örneğin kafiye konusunda bir fikrine göz atalım: “Bir de kafiyelerim, birkaçını istisnadan sonra umumen Fransızca rimmiş (rimme riche) denilen kavâifdendir ki bu bizim lisânda makbul olmakla beraber nedret üzeredir.” Abdülhak Hâmid Tarhan, **Bütün Tiyatroları VII (Nesteren)**, Haz. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2002, s. 257.

III. Karakter Tabakası: İki ana damar yahut iki resim görülür. Bu kurguda, meçhul, gaip, hatırası karanlığa doğru yol alan bir sevgili ve onun ardında gözünü, gönlünü yitirmiş bir âşık vardır. Âşık mademki sevgiliye derdini anlatmak peşindedir; öyleyse çabası beyhudedir. Çünkü o, artık yoktur. Eğer şâir bizimle konuşmak istiyorsa, bu bağlamda dert bile kendisinden nemalanılan bir argümana dönüşüyor, demektir. Aslında burada tek başına bir dertli âşık yahut tek başına bir kayıp sevgili söz konusudur.

IV. Kader Tabakası: Dörtlüğün kaderi diğer dörtlüklerin kaderini daha en baştan yazmaktadır. Bu fatalist tercih şairin elbette ki kasıtlı bir tercihidir. Neresinden bakılırsa bakılsın, insan ölen bir şeydir. Kaybolan, unutulmuş bir varlıktır. Sonsuzluk fikrinin pençesinde, sonluluğuyla malum ve malûldür. Sevgiliyi aramak, ardından sayfalar dolusu ağlamak, nihayetinde hiçbir fayda getirmeyecektir. Çünkü yaşamın düzeneği, çürümeye, bozulmaya ve bir gün alıştığı şeyleri terk etmeye ayarlıdır. İşte bu şâirin zihnini paramparça eden hakiki bir meseledir.

"Mehâlik hayy ü meyyit in ü ândan
Hayat olmuş denir fâriğ cihândan
Nişân vermekte tayf-ı şeb-revândan
Cin ü âdem kimi görsem siyeh reng"

I. a. Kelime Semantiği: *Mehâlik*: Helâk olacak yerler, tehlikeli şeyler, Mahvolacak mahâller, *Hayy ü meyyit*: Ölü ve diri, *În ü ân*: Bu, şu, teferruatla meşgul olmak, *Fâriğ*: Vazgeçmiş, çekilmiş, Azade, müşteğil değil, *Tayf-ı şeb-revân*: Gece yürüyen hayalet, Geceye karışan ürkünç siluet, yedi ana rengi bir kerede gösteren buğulu yansıma.

I. b. Cümle Sentaksı:

"Bak işte sevgili ettiğini gördün mü? Fizikî âlem, dokunduğum, tattığım, duyumsadığım dünyam, şu ya da bu, bütün hay u huy içinde kıvranan varlıklar var ya; bir kara el onlara dokunmuşçasına hepsi hayattan elini eteğini çekiyor. Hem de öyle bir el çekiyor ki, metafizik âlemin varlıkları, fizikî varlıklarla söz birliği etmişçesine karanlığa râm oluyorlar. Bu ürkünç manzarada şaşacak ne var; karanlıkta renklere ve hayâllere yer yok. Orada ve şurada tek bir renk var artık: Siyah renk!"

I. c. Edebî Sanatlar: Bendin ilk üç mısraında *-dan* ayrılma eki redif olarak kullanılmıştır. "Y" harfinin aliterasyonu, bu bende bir okuyuş sürati kazandırıyor. Şâir, insanları ve cinleri, geceleyin ürkütücü bir resimde gezinen hayaletle benzeterek *teşbih* sanatını, ayrıca hayat dolu şeylere bir ölü elbisesi giydirerek, yani onları bir tayfla eş değer kılarak *tezat* sanatını başarıyla uyguluyor.

II. Obje Tabakası: *Tayf-ı şeb-revân* terkihi, bu dörtlüğün karamsar hâlini yansıtmakta gayet mahirdir. Çünkü geceleyin hareket hâlindeki bu garip varlık hem korkuyu hem de yürüyüşün anlamsızlığını vurgulaması açısından mühimdir. O garip varlık ancak karanlıkla anlam buluyor ve tam olarak bir haritası olmadan vehmî bir şekilde yol alıyor. Şâiri takip eden sevgilinin gölgesidir bu varlık belki de...

III. Karakter Tabakası: Şâir yalnızca bir acının esiri/eseri değildir. Ayrıca bir korkunun da pençesine düşmüştür. Kendisi ve o soğuk gölgenin izleğinde bütün âlem, canlılığını yitirmektedir. Buradan bir çıkış yoktur şâir için. Kendisine eşlik eden varlıklar, bilinemez ve garipliklerin birer ürünü gibi şaire göz kırpmaktadır. Öyleyse ne yapmalıdır şâir? Bunu bilmek pek de mümkün değildir.

IV. Kader Tabakası: Kaybetmiş bir adamın haykırışını duymamak mümkün değildir. Acı çekenlerin o kendine has durumu elbette şâir için de geçerlidir. Çünkü neşenin diğer neşelere

benzemesi mümkün iken; acının daima orijinal ve insana has, tekil kalışı akla gelir.²⁹ Giden bir varlık söz konusudur ve acıyı çeken kalan varlıktır. Bu kesin yazgı şâiri acıtmaya devam eder.

“Olup zîr-i zemîn yek-ser küşâde
Uçar ifritler cevî-i hevâda
Müşâbih kadd-i cânân tünd-bâde
Lika-yı sâkî-i hurrem siyeh reng”

I. a. Kelime Semantiği: *Zîr-i zemîn*: Yerin altı, Yerin dibi, *Yek-ser*: Yalnız başına, ansızın, *Küşâde*: Açık, açılmış, *İfrit*: Korkunç mahlûk, Cin taifesinden muktedir, Şerli, *Cevv-i hevâ*: Hava boşluğu, *Müşâbih*: Benzeyen, benzer, *Kadd-i cânân*: Sevgilinin endamı, boyu posu, *Tünd-bâde*: Kasırğa, sert rüzgâr, *Likâ*: Görmek, yüz, çehre, *Sâkî-i hurrem*: Güler yüzlü, şen ve sevinçli mey sunucu.

I. b. Cümle Sentaksı:

“Öyle bir kâbus ki gördüğüm, yerin karnı yarılıp da bir çılgılıkta bütün şeytanî varlıklar gökyüzüne fırlatılmıştır orada. İşte bu korkunç manzarada, senin güzel yüzünü görmek niyetim dahi saçma sapan bir şey oluyor.

Çünkü sen de toprağın altında, o ifritlerin arasında bir yerlerde ikamet etmekte. Saçların, ellerin, yüzün çürüyor ve haşinleşiyor varlığın. Belki de bu yüzden her şey bir kâbusa evriliyor. Her şey kapkara oluyor.”

I. c. Edebî Sanatlar: Şâir sevgilisinin endamını, bir kasırgaya benzeterek *teşbih* sanatını kullanıyor. Mitolojik varlıklar olan ifritleri ete kemiğe büründürerek, kanatlandırarak *kapalı istiare* yapmıştır. Ayrıca sevgilisinin latif, şen yüzünü kapkara bir renkle tasvir ederek, yerin dibiyle, gökyüzündeki uçsuz bucaksız hava boşluğunu gündeme taşıyarak ve sevgilisinin şen ve nurlu yüzünü, kapkara tasvir ederek *tezat* sanatını kullanıyor.

II. Obje Tabakası: “*Müşâbih kadd-i cânân tünd-bâde*” mısraı, kanaatimizce bu bendi taşıyan güçlü bir tanım getiriyor. Artık ardından bakınca, insanı türlü duygulara salan bir endam yerine; haşin, sert bir imajla sevgilisini resmediyor. Bu resimde güler yüzlü birisi yoktur artık ve bu gerçekten acı vericidir.

III. Karakter Tabakası: Şâir ve onun toprağa verdiği sevgilisinin yanı sıra bir üçüncü karakter olarak, mitolojik bir varlık olarak ifritler önümüze çıkıyor. Görüyoruz ki artık şâirin başka muhatapları vardır. Fakat bu muhataplar hem vehmî hem de neredeyse bütün vehimler gibi korkunçtur.

IV. Kader Tabakası: Derin sularda, ölümün ağırlığı gittikçe hissedilmeye başlar. İfritler, haşin yüzlü sevgili ürkütücüdür lakin asıl mesele o şeylere varlık imkânı veren hakikattir. O hakikat şüphesiz, ölümün yıpratıcı kesinliğinde aranmalıdır.

“Çekilmiş reng ü bû gülzârlardan
Nihâlân fark olunmaz dârlardan

²⁹ Burada Tolstoy’un meşhur romanındaki tespiti akla geliyor: “Mutlu aileler birbirine benzerler, her mutsuz aileninse kendine özgü bir mutsuzluğu vardır.” Lev Tolstoy, *Anna Karenina*, Çev. Ergin Altay, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002, s. 9.

*Ser-i zülf-i nigârân mârlardan
Lihâf ü bister ü hem-dem siyeh reng"*

I. a. Kelime Semantiği: *Reng ü bû:* Renk ve koku, *Gülzâr:* Gül bahçesi, *Nihâlân:* Taze fidanlar, sürgünler, Tazecikler, *Dâr:* Darağacı, Direk, *Zülf-i nigârân:* Güzel sevgilinin saçları, *Mâr:* Yılan, *Lihâf ü bister:* Yatak yorgan, *Hem-dem:* Sıkı fıkı, Birlikte yaşayan, Refik, Arkadaş.

I. b. Cümle Sentaksı:

*"Hani şöyle yatağımın siperine saklanıp huzura ermek istesem bile ne mümkün!
Öyle bir garabetle başbaşayım ki ben, gül bahçeleri tarumar, renksiz ve kokusuz,
plastikten vehmî bir kusurlu cennet sanki baktığım yerler... Taze fidancıklar, insan asan
direklere dönüşmüş, hayattayken bakmaya kıyamadığım saçların ise soğuk yılanlara."*

I. c. Edebî Sanatlar: "R" harfinin aliterasyonu, sembolik bir çekiçle mısraları zihnimize vurmaktadır. Redif olarak ise çoğul eki olan -lar ve ismin ayrılma hâli -den/dan kullanılmıştır. Şair taze fidanları, darağaçlarına benzeterek *teşbih* sanatını kullanıyor. Sevgilisinin saçlarını ise yılanlara benzetiyor. Gül bahçesinin renk, koku özelliklerini ve o bahçedeki fidanları hatırlatarak *tenasüp* sanatını kullanıyor. Ayrıca taze fidanları, insanların asılarak öldürüldüğü kalın direklere dönüştürerek *tezat* sanatını da dehşetli bir üslupla kullanmıştır. Nihâlân ile nigârân sevgiliye ait mazmunlardır; dârlar ile mârlar ise ölümü temsil ederler. İki mısra arasında *leff ü neşr-i mürettep* sanatı uygulanmıştır.

II. Obje Tabakası: "*Nihâlân fark olunmaz dârlardan*" ifadesi bütün bendi ve o bentteki varlıkların ifsadı meselesini izah etmekte gayet başarılıdır. İnsan sevdiğini yitirdiğinde, güzel çirkin hesabını karıştırabilmektedir. Kafasını, avuçlarının arasına almış, düşünceli bir adam gözümüzde canlanır. Bu adam hep aynı şeyi sayıklar gibidir: *Kafam karıştı!* Bu noktada şairin, tam bir facia duygusu yaşadığına da şahit olmaktadır.

III. Karakter Tabakası: Şâir, acısını hissettirebilmek için okuyucuya bir resim sunuyor. Resimde harabe bir bahçe ve yerin altında bin bir haşeratın içindeki sevgilinin, korkunç bir şeye dönüşümü söz konusudur. Her şey her yerdedir, dağınıktır. Şair hakikaten ümitsizdir. Mutsuzluğunun hesabını, mazideki mutluluğunun abide karakteri sevgiliden sorar.

IV. Kader Tabakası: İnsan gidenin ardından yaşamaya devam etmektedir. Eğer ölüm acı bir gerçekse, hayat da bir o kadar kesin bir hakikati ifade eder. Şâir, bir bakıma kendini ferahlatmak için yatak yorganın rahatlatıcı ülkesine girmek istese de, girdiği ülkede her şey ters yüz olmuştur. İşler ters yüz oldu diyen varlık hayattadır; ne var ki işleri ters yüz eden varlık yerin altında ikamet etmektedir. Şair enikonu şaşkındır.

*"Boğulmuş girye-i hasretle hande
Konulmuş pâ-yı hürriyetse bende
Siyâh açmış bütün güller çemende
Hezâr u gonca vü şebnem siyeh-reng"*

I. a. Kelime Semantiği: *Giryeye-i hasret:* Özlem gözyaşı, *Hande:* Alaycı tebessüm, gülmek, İstihzâ, Eğlenme, *Pây-ı hürriyet:* Özgürlük sütunu-sembolü, *Bent:* Bağlanmış, derdest edilmiş, *Hezâr:* Bülbül.

Turkish Studies

I. b. Cümle Sentaksı:

“Dünya tersine mi dönüyor sevgilim? Baksana, her şeyde bir gariplik var. Hürriyetin ayağına zincirler bağlanmış, bülbül kara yas tutuyor, çemende bütün güller, gonca ve şebnem karalar giymiş. Bu garipliklere insanın gülesi geliyor ama ne mümkün! Küçük bir tebessüm edecek oluyorum hatıralarımız için; fakat birden ıstırabın yağmuru iniyor gözlerime...”

I. c. Edebî Sanatlar: Sanatçı ağlamasıyla gülmesi arasındaki kısa mesafeye dikkat çekerek ve hürriyeti zincirlere vurarak *tezat* sanatını kullanıyor. Tebessüm boğularak ve özgürlüğe ayak isnat edilerek *teşbih* sanatı yapılmıştır. Gül, gonca, şebnem, bülbül silsilesiyle, bir bahçenin üyelerini bir araya getirerek *tenasüp* sanatını uygulamıştır.

II. Obje Tabakası: “Boğulmuş girye-i hasretle hande” ifadesi bendin yükünü taşıyacak kadar güçlü bir ifadedir. Bu ifadeyi modern zaman için de düşünmek akla yatıyor. Zaten Hâmid hem asrındaki klasik ekolün bütün özelliklerine hâkim fakat asrının dışında şekil ve temaları taşıyan biri olarak, kendi zamanına uzak olduğu kadar; gelecek neslin edebiyatına da oldukça mesafeli kalmıştır. Sanki iki alanın ortasında flu bir çizgide var olmuştur.

III. Karakter Tabakası: En baştan beri sürgit kollarını uzatan yokluk ve metafizik âlemin gerçekliği hakkındaki şüpheden hız alan gerginlik, bu bend için de geçerli bir psikolojik hâlettir. Tezadın dozajı gittikçe artmaktadır. Bu Hâmid’in en yetenekli olduğu anlam sanatı olduğu için mantıklı bir gidiş olarak da yorumlanabilir.

IV. Kader Tabakası: Şâirin hâlet-i rûhiyyesinde bir garabet göze çarpıyor. Her şey tersine dönmüşçesine, şâirin başını döndürmektedir. Saatler tersine işlemekte, dünya tersine dönmektedir. Gülerken ağlatan, ağlarken güldüren bir karmaşa, şâirin bütün şuurunu istila etmektedir. Kavırıyoruz ki bocalamak ve didişmek, yeni âlemlerin kapılarını açtığı kadar, insanın güvenli olarak barındığı eski âlemleri yıkabilmektedir.

“Düşer bin tavr-ı mânâ câna muzlim
Tecellîdir iner devrâna muzlim
Melâz ü mescid ü meyhâne muzlim
İmâm ü mutrib ü mahrem siyeh reng”

I. a. Kelime Semantiği: *Muzlim*: Karanlık, dehşetli, uğursuz, *Devrân*: Dünya, devir, felek, zaman, kader, *Melâz*: Sığınacak yer, penâh, metin ve müstahkem mevki, *Mutrib*: Çalgıcı, şarkıcı, sazende, *Mahrem*: Şeriatın yasak ettiği şey, herkese söylenmeyen, nikâh düşmeyen, herkesçe bilinmesi icap etmeyen, ayrıca değişmeceli anlamda, teklifsiz, birinin sırlarına ve özel hayatına vakıf olan.

I. b. Cümle Sentaksı:

“Ne düşse gönlümüze ve ne inse gökten önümüze hepsi kapkaradır. Bu kâbus her yeri işgal etmektedir. Sığınacak yer yok artık bize, mescid de meyhâne de kara bir sıfatla önümüze çıkıyor. Bu nasıl tecellidir ki, ne imamın otoritesi, ne çalgıcının hengâmesi ne de sessizliğimiz bize bir ferahlık sağlamaya güç yetiremiyor. Her şey boğazına kadar siyah bir renge râm olmuş.”

Turkish Studies

I. c. Edebî Sanatlar: "M" harfinin aliterasyonu güçlü bir akustik yaratmıştır. *Muzlim* kelimesini de kelime redifi olarak seçen şâir, karanlığın ufkunu gittikçe genişletmiştir. Şair, imam ile mescid, meyhane ile mutrib kelimelerini kullanarak *tenasüp* sanatını kullanıyor. Bir yandan da dinî sembollerle, lâdinî sembolleri bir araya getirerek *tezat* sanatını icra ediyor. Ayrıca üç ve dördüncü mısralar arasında imam-mescid, meyhane-mutrip, melâz-mahrem ikilemelerini karışık sıralayarak *leff ü neşr-i gayr-i mürettep* sanatını kullanmıştır.

II. Obje Tabakası: "Düşer bin tavr-ı mânâ câna muzlim" mısraı bendin karanlığını yansıtır niteliktedir. Çünkü bütün psikolojik duruşlar, metafizik bekleyişler ve acziyetin körüklediği ümitler, karanlığa saplanmaktadır. Şâir, yenilgiyi kabul etmiş gibi yalnızca bir iniltiyle, adeta bir sayrı yahut delirmiş bir adam gibi karanlık kelimesini defaatle tekrar eder.

III. Karakter Tabakası: Şahısların temsil ettiği sınıflar hangi renge meylederse etsin boşunadır. Farz-ı misâl imam yeşildir, mutrib sarıdır ve mahrem kırmızıdır. Fakat bu neyi değiştirir ki? Nasıl olsa hepsi, bir bardakta karışan boyalar gibi gittikçe koyulup koyulup, siyah renge doğru evrilecektir. Artık bu sonu beklemekten başka ne yapılabilir ki, der gibidir şâir.

IV. Kader Tabakası: İnceden bir isyanın ve sorgulamanın uğultusu, mısraların arasından göz kırpar gibidir. Bu çıldırtan terazi, şâiri bir elinden diğerine fırlatıp durmaktadır. *Herkesi eşitleyecekse bir acı, niçindir bütün uğraşlar*, sorusu fisildanıyor gibidir. Artık şâir, ölümü değil; öldüreni kafasına taktığını yavaş yavaş açık eder. Dikkat edilirse bu hâlet en son bende ve mısraa kadar devam eder. Ta ki kendine sersem deyinceye kadar bu duygu değişime uğramaz.

"Kanâdil-i semâ bitmiş ser-â-ser
Bevârik hep donup kalmış beraber
Sabâh u cûy u ebr ü bâğ u meşcer
Siyeh kisve siyeh makdem siyeh reng"

I. a. Kelime Semantiği: *Kanâdil:* Kandiller, *Bevârik:* Şimşekler, parıltılar, *Meşcer:* Ağaçlık, koru, *Cûy:* Nehir, ırmak, *Ebr:* Bulut, Sehap, *Kisve:* Elbise, bir şeyin dış görünüşü, Rubah/Roba, *Makdem:* Gelmek, dönüp gelmek, avdet, muvasalat, başlık.

I. b. Cümle Sentaksı:

"Kim söndürdü gökyüzünün fenerlerini? Baştanbaşa mat bir hâlet sarsıyor gökyüzünü; öyle ki şimşekler bile suskunlar bu gri gerçek karşısında. Nerede parıldayan sabah, çağlayan pırıl pırıl ırmak, pamuktan bulutlar, tazecik bağlar ve zümrüdü orman? Şimdi hepsinin kıyafeti aynı renk: Siyah renk!"

I. c. Edebî Sanatlar: Şâir, yıldızları gökyüzünün kandilleri olarak tanımlayıp hoş bir şekilde *açık istiare* yapıyor. Yıldızlarla şimşekler, bitmek ile donup kalmak, ser-â-ser ile beraber, alt alta zikredilerek *leff ü neşr* sanatı yapılıyor. Yine *tenasüp* sanatını uygulayarak, şimşekler ile sema, ırmak ile bulut (yağmur), bağ ile koruluk, elbise ile başlık arasında ilgiler kuruyor. Ayrıca kandilleri ve gökyüzünün doğal flashları olan şimşekleri de siyah bir renkle resmederek ve özellikle şimşegi dondurarak hem *tezat* hem de *iğrak*

derecesinde *mübalaga* sanatını icra ediyor. Son mısradaki siyeh kelimesi üç defa kullanılarak *tekrir* sanatı uygulanmıştır.

II. Objeye Tabakası: “*Kanâdîl-i semâ bitmiş ser-â-ser*” mısrası, bentteki karamsar havayı, güçlü bir şekilde yansıtmaktadır. Çünkü yıldızların tükendiği bir evren –ki güneşin de bir yıldız olduğu bu noktada hatırlanmalıdır- bitmiş ve tükenmiş bir evrendir. Artık varlık yerine yokluk sahneye çıkmak durumundadır.

III. Karakter Tabakası: Şair, yaşamının gittikçe anlamsızlaştığı bir zaman ve mekândan bize seslenmektedir. Artık romantik bir adamın gökyüzünde gördüğü yıldızlar sönmüş, sevgilisiyle gittiği bağlar, bahçeler tarumar olmuştur. *Artık insan ne için yaşmalıdır bu saatten sonra*, der gibidir şair...

IV. Kader Tabakası: Ümitsiz adamın etrafa saldırdığını görür gibiyizdir. Ne desem laf değil, nasıl olsa her şey bitti diyen bir nida duyuluyor. Ayrıca bir önceki bende göre, duygusal süratin düştüğünü görüyoruz. Bu da finale doğru yaklaşan bir bekleyişin ya da fırtına öncesi sessizliğin bir emaresi kabul edilebilir.

“*Perestâr-ı hacir hep yâr ü düşmen
Cenâh-ı mel’anetten yok bir eymen
Sanemler abanostandır Berehmen
Güzeller heykel-i ebkem siyeh reng*”

I. a. Kelime Semantiği: *Perestâr-ı hacir*: Taşa tapan, taşı ululayan, *Cenâh-ı mel’anet*: Lanetli taraf, meşum yön, *Eymen*: Hayırlı, talihli, kutlu, *Berehmen*: Hint ve Mecûsîlerin ruhani başkanı, Brahma dininde olan, puta tapan, *Sanem*: Put, Mahbûbe, *Abanos*: Sert ve siyah bir ağaç, *Heykel-i ebkem*: Dilsiz heykel, taştan heyet.

I. b. Cümle Sentaksı:

“*Senin gidişin inançlarımı da sallıyor en derinden... Zaten ne yana dönsem, ha dost olmuş ha düşman, hepsi de bir lanete uğramış gibi cansız taşlara tapmakta, onlardan medet ummaktadır. Anlıyorsun ya, hepsi de benim kadar ümitsizler şimdi!*”

Dost, düşman, kapkara ağaçlardan oyulmuş melûn putlar karşısında, birer dilsiz heykel gibi ümitsizce beklemekteler. Neden hayırlı bir haber erişmiyor bize santyorsun? Senin yüzünden sevgilim, hepsi senin yüzündendir!”

I. c. Edebî Sanatlar: *Teşbih* sanatının en dokunaklı kullanımına şahitlik ettiğimiz bir bentle karşı karşıyayız. Şair, insanı alıp götüren güzelleri, latif varlıkları, dilsiz birer puta benzetiyor. Ayrıca, sanem, Berehmen, heykel-i ebkem, perestâr-ı hacir gibi tamamen putu ve cansızlardan beklenen boş ümidi, *tenasüp* sanatı çerçevesinde bize hatırlatıyor. Yâr ile düşman, lanetli ile kutlu (eymen) arasında *tezat* vardır.

II. Objeye Tabakası: “*Cenâh-ı mel’anetten yok bir eymen*” mısrası, şairin içine düştüğü kuyuyu gayet başarılı bir şekilde özetliyor. *Denize düşen yılan sarılır*, deyişi misali, şair de artık beklentilerinin ve kaygılarının beyhude olduğunu bilmesine rağmen; belki bir kurtuluş bulurum ümidiyle, melun bir cenahtan taze bir nefes bekliyor. Fakat malumdur ki bu bekleyiş karşılık bulamayacaktır.

III. Karakter Tabakası: Putların karşısında onları kıracak bir İbrahim yoktur. Putlardan bile medet uman bir yaralı kalp vardır karşımızda. Şuuru bu saçmalığı reddetse

Turkish Studies

de, kalbi yani aklının en naif yanı, şairi bu lanetli ve kara boşluğa yuvarlamaktadır. Mezar taşlarının başında dua eden insanlar, bu bekleyiş ve ümitsizlik manzarasında akla gelen bir görüntüdür.

IV. Kader Tabakası: Şair adeta kara bir kumpasa girmiştir. Dualarının kabul olmadığını düşünen bir adamın kendine yeni tanrı aramak isteği kadar garip isteklerle etrafına bakar. Aslında bu arayışın kendisini daha da fazla yıpratacağını bilir. Ne var ki, acılarını tazeleyen, o yıkılası ümit peşini bırakmamaktadır.

"Benât-ı fikr mânâ hâne berdûş
Yürür teşrîhler bed-mest ü medhûş
Gezenler hâneler dağlar kefen-pûş
Umûmen hem beyaz ü hem siyeh reng"

I. a. Kelime Semantiği: *Benât-ı fikr*: Fikir kuklaları, *Mânâ*: Eş, benzer, misâl, *Hâne berdûş*: Serseri (Evi omzunda), *Teşrîh*: Açma, yayma, otopsi, anatomi, iskelet, *Bed-mest*: Fena hâlde sarhoş, *Medhûş*: Dehşete düşmüş, ürkmüş, *Kefen-pûş*: Kefen giyinmiş, kefenle örtülmüş, kefenli.

I. b. Cümle Sentaksı:

"Ulvileştirdiğim düşünce kırıntıları, kendilerini kaybetmiş, hedefsiz ve başıboşlar... Bu öyle ürkünç bir manzaradır ki, iskeletler birer ayyaş, evler, dağlar ve gördüğüm ne varsa, hepsi de kefen giymiş gibiler. Bilmem ki dışarıdaki kar sebebinden mi yahut korkunç kâbuslarıyla yüzleştikleri için mi, her şey bembeyaz bir sükûtle örtülmüş. Hayır, aslında kapkara bir sükûtle örtülmüşler. Ölülerin yüzleri gibi hem beyaz hem de siyah renk!"

I. c. Edebî Sanatlar: Şair, iskeletleri *teşhis* sanatını kullanarak sokaklarda sarhoş bir şekilde dolaştırıyor. Ayrıca iskeletlerin bu görüntüsü gulûv derecesinde *mübalağadır*. Düşünceleri kuklalara, dağları, gezen insanları ve evleri ise kefen giymiş bir surete büründürerek *teşbih* sanatını başarılı bir şekilde icra ediyor. İskeletler, serseri ve ayyaş varlıklar, kefen giymiş dağlar, evler ve insanlar bir anlamda kâbusun etrafını ören bir ağ gibidir. Bu anlamda, kâbus ve dehşet merkezinde bir *tenasüp* olduğunu söyleyebiliriz.

II. Obje Tabakası: "Umûmen hem beyaz ü hem siyeh reng" mısraı, bendin toparlayıcısı ve hulasa edicisi olarak burada dikkat çekiyor. Hem bir şüphe hem de bir karamsarlık duygusunu yansıtan bu mısra, şairin gözünde hayatla ölümün, çirkinle güzelin bir görülmeye başlandığının da bir emaresi olarak kabul edilebilir.

III. Karakter Tabakası: Şairin kâbusunda, iskeletler, evler, insanlar, dağlar bir araya gelmiş ve başıbozuk bir şekilde etrafa dağıtılmışlardır. *Artık ne fark eder*, diyen bir adamın çılgın hayâlleri, kafasının içinde raks etmektedir. Bu garip hayâller içinde, canlılık değil ölüm ön plândadır. Çünkü şairin, sevdiği ölmüştür. Fakat hayat garip cilveleriyle süratle akmaktadır. Oysa her şeyin de ölmesi gerekirdi böyle bir acının karşısında... Tabi ki öyle olmamıştır. Bu yüzdendir ki, hem beyaz hem de siyah renk aynı ırmakta akmaya devam eder.

IV. Kader Tabakası: Şair, deyim yerindeyse bakış açısını yitirmektedir. Zaten açılar tek bir açığa evrilmekte ve hayat, cesetlerini peşi sıra götürerek oradan şuraya

devrilmektedir. Artık bir çıkış yoktur bu çılgınlar ülkesinden. Şair, heyula dünyasında dolaştırır sözlerini... Ne fayda, giden çoktan yerine yerleşmiştir bile!

“Çeh-i gayyâ mıdır pür-cûşîş-i sem’
Yayılmış mı desem dūd-ı Cehennem
Veya hâb-ı ‘ademdir bu mücessem
Kararmış gökyüzü âlem siyah reng”

I. a. Kelime Semantiği: *Çeh-i gayyâ*: Gayyâ kuyusu (Cehennemdeki azaplı ateş kuyusu), *Pür-cûşîş- sem’*: Kulağa gelen coşkulu ve ürkütücü kaynama sesi, *Dūd-ı Cehennem*: Cehennemî duman,³⁰ *Hâb-ı ‘adem*: Yokluk uykusu, *Mücessem*: Cisimleşmiş, tecessüm etmiş.

I. b. Cümle Sentaksı:

“Saat çaldı ve kıyamet koptu işte! Bu kulağıma gelen çıldırta ses, Cehennemin gayya kuyusunun kaynamasından mıdır ya bu gördüğüm gri duman herkesin sonunu getirecek olan yıkımın bir işareti midir? Belki de hepsi bir yokluk kumkumasından ibarettir. Fakat gerçek onlar, onlar işte; baksana sevgilim bütün âlem siyah renk!

I. c. Edebî Sanatlar: Bu bendin ilk iki mısraında *istifham* sanatı kullanılmıştır. Şair kulağına gelen sesleri cehennemî bir kuyudan çıkan fokurtulara, gözünü bürüyen hasretini de cehennemî bir dumana ve bütün bu olanları oluşun değil; yok oluşun uykusuna benzeterek *teşbih* sanatını velûd bir şekilde icra ediyor. Kıyamet hakikati merkezinde, gayya kuyusu, herkesi son uykusuna davet edecek olan o malum duman hatırlatılarak, bu şeyler arasında güçlü bir *tenasüp* kuruluyor ve birbiriyle ilgili kelimeler yine *leff ü neşr* sanatı çerçevesinde bir araya getiriliyor. Buradaki cehennemî duman imgesinde, kıyamet saatinde olacağı ifade edilen ve herkese gerçeği hatırlatacak Kur’ânî meseleye bir gönderme yaparak, deyim yerindeyse geleceğe yönelik bir *telmih* yapıyor.

II. Obje Tabakası: “*Veya hâb-ı ‘ademdir bu mücessem*” mısraı, modern edebiyatın romantik ve karamsar taraflarını gösterir bir işaret kabul edilebilir. Sanatçı, hem yüzyılının devrilen çınarlarını hem de alışkanlıkların kurduğu zihinsel şemaların çöküşünü simgeler nitelikte bir imge ortaya koyuyor. *Yokluk uykusu*, adeta metaforik bir şemsiye gibi, bütün şiiri kucaklayacak kadar güçlü bir imaja sahiptir. Esas meseleye giden en dikenli yolun tarifidir.

III. Karakter Tabakası: Final darbesinden önce, velûd bir bentle önümüze çıkan şair, en baştan beri, nedense cennetten hiç bahsetmez. Çünkü yokluğu tarif edebilecek en uygun kavram cehennemdir. Bütün ümitleri suya düşüren hicran yarası, elbette ki ancak cehennemî kuyuların ve öldürücü dumanların bir habercisi kabul edilebilir.

IV. Kader Tabakası: Şair kendi sonu hakkında karamsardır. Gidenin ardından yas tutarken bir taraftan da kendi hikâyesine göz atar. Onun için kıyamet, hesap günü değil; azap zamanıdır. Artık her şey üzerine yıkılacak zamanı bekleyen kişinin,

³⁰ Bahsi geçen duman, Kur’ân-ı Kerim’in duman anlamına gelen *Duhan* suresinde, kıyamet günüyle alakadar ve insanlara her şeyin sonunun geldiğini bildiren bir gerçeklik yahut sembolik bir gönderme olarak yer bulur: “... Evet, ama onlar, (bütün kalpleriyle inanıp bağlanmaktan uzak olanlar) yalnızca kendi şüpheleriyle oyalanıp duruyorlar. Öyleyse, gökyüzünde (Son Saat’in yaklaştığını) haber veren bir duman tabakasının belireceği günü bekle!” Muhammed Esed, **Kuran Mesajı (Meal-Tefsir)**, Çev. C. Koytak,-A. Ertürk, İşaret Yayınları, İstanbul, 2002, 44/9-10.

psikopatisiyle baş başadır. Her şeyi karartan gerçeğin izdüşümü, ölümün can yakıcı ve inatçı takibinde aranmalıdır.

"Şeb-i esrârda dîdâr-ı maksûd
Değer mi kalbe hiç envâr-ı maksûd
Gel olma tâ seher bîdâr-ı maksûd
Olursun sen de ey sersem siyeh reng"

I. a. Kelime Semantiği: *Şeb-i esrâr*: Sırlarla dolu gece, *Didâr-ı maksûd*: Sevgilinin, arzu edilenin yüzü, talep edilenin çehresi, *Envâr-ı maksûd*: Sevgilinin, arzu edilenin aydınlığı, nurları, ışığı, *Bîdâr-ı maksûd*: Sevgilinin, arzu edilenin yüzünden çekilen uykusuzluk.

I. b. Cümle Sentaksı:

"Sen sebep oluyorsun böyle uykusuz gecelere, senin için sehere kadar bekleyişim! Sırf birazcık aydınlık birazcık neşe birazcık ümit için bu bekleyiş; lakin ne ruhuma ne de aklıma bir ferahlık inzal oluyor. Bilakis simsiyah bir gerçek çıkıyor karşıma ve bu sersemi bir kere daha perçeminden tutup silkeliyor: Anla artık, bu yokluk ve bu yokluğun öz malı olan sen, yalnızca siyah renk! Sana bir sır vereyim sevgilim, anlattığım her şeyi ben kurdum aklımda. Ve ben öyle şüpheler içindeyim ki, işin doğrusu benim için siyah renk!"

I. c. Edebî Sanatlar: "S" harfinin aliterasyonu, son bende bir ironi duygusu eklemiştir. Bir yılan gibi tıslayarak, karanlık kuyulara davet edilen okuyucu uyandırılmak istenmiş gibidir. Geceyi gündüz eden şâir, aydınlık yerine karanlığı bulduğunu bildirerek *tezat* sanatını kullanıyor. "Olursun sen de ey sersem siyeh reng" mısraında *nida* ve *tecahül-i ârif* sanatı vardır. Bir başka açıyla da şâir, sanki mahlasını sersem olarak seçmiş kabul edilebilir.

II. Obje Tabakası: "Değer mi kalbe hiç envâr-ı maksûd" mısraı, ümidin bittiği yeri ifade etmesi açısından mühimdir. Kurtuluşunu, baştan beridir şikâyet ettiği karanlıkta, yani gecelerde ve belki rüyalarında sevgilisini bir defa görebilmek maksadıyla yattığı köhne yatakta aramaktadır. Fakat ne fayda ki, aydınlığı bulmak bir tarafa, şairin kendisi de karanlığa dönüşmektedir. Bir hastalık gibi bu yokluk, onu çepeçevre sarmıştır. Öyleyse bekleyiş boşunadır.

III. Karakter Tabakası: *Fakirin ekmeği umut*, sözü misalince, zifiri gecelerde sevgilisinin ışığını arayan şâir, daha en baştan kaybedeceğini bilmektedir. Ayrıca azap çekmeyi bir günah duvarı gibi kullanan şâir, delice akan yaşama katılmak için sanki sevgilisinden izin ister gibidir. Abdülhak Hâmid'in hayata olan güçlü tutkusu ve ölüme karşı takındığı tavır da bu iddiamızı destekler niteliktedir.³¹

³¹ Sükût-mahşer, mükedder-mübeşşer zıtlığında gerilen bir çizginin ustası olan Hâmid, sanki biraz da bir neslin kırık ihtilâlîni belki de tam olamamışlığını/alafrangalığını simgelemektedir. Ne ki o, Fuzûlî'yi ve Shelley'i bir kalemde anlayabilecek kişidir aynı zamanda. Cemal Kuntay'la beraber Maçka'daki dairesinde şâiri ziyaret eden Yusuf Ziya Ortaç, onunla ilgili şöyle bir anılarından bahs eder: Hâmid onlara yeni bir şiirini okumak istemiştir. Fakat ferî sönen gözleri, kendi el yazısını dahi çözemeyince, elindeki defteri salonun ortasına fırlatarak, "Ölümden korkmuyorum fakat öğreniyorum" diyerek feryadı basmıştır.³¹ Bu bağlamda şu anı da zikredilebilir: Hâmid'in cenazesinden dönüşte birisi, *merhum hayatta çok çekti* deyince, İbnülemin M. Kemal İnal, çok büyük üzüntü içinde olduğu hâlde kendini tutamamış ve nükteyi patlatmıştır: Hâmid, çok şey değil, üç şey çekti: Buldukça akşamları mey, sineye dilber, hazineden para!" Taha Toros, *Türk Edebiyatı'nda Altı Renkli Portre*, İsis Yayıncılık, İstanbul, 1998, s.74.

IV. Kader Tabakası: Son bend mağlubiyetin kesinleştiği bir hükümle finali yazar. Şair, yoklukla bir gördüğü ölüm hakikati karşısında harap olmuştur. Burada Âhret'e yahut cennete uğurlanan meleksi bir sevgilinin olmadığını; yerin altında nazenin vücudu kurtlanan ve bir zamanların tek maksudu olan yitik bir varlık görürüz. Bu yokluk uykusundan uyanan insanın acı sonudur. Çünkü yas tutan da bir gün kendisi için yas tutulan olacağına göre, insan her defasında ve yalnızca kendisine ağlamaktadır. Divan edebiyatında fark edilen, sonsuzluğa iman ve sevgilinin cennete kanatlanışı yerine; yaşanan dünyanın salt gerçekliği ve ölenlerin perişan durumu tabloda belirir. Şair bu yüzden olsa gerek, arayışının sonunda kendi eylemini sersemce bulur. Bir sayrılık merkezinde sevgilisinin adını tekrar edip durmuştur. Ne var ki, eline geçen hiçbir şey olmadığı gibi, kendisi de yavaşça o mezkûr karanlığa doğru yol almıştır. Bu gerçekten acıdır yahut acıtan tam bir gerçektir.

Sonuç ve Değerlendirme

Topraklarını yitiren bir imparatorluğun, sevgilisini kaybeden bir protokol adamı olarak Hâmid, Fatma Hanım için tuttuğu yasını, *Makber* eserinden sonra da tutmaya devam etmiştir. Eserlerinin küllüne baktığımızda Hâmid'in künhü bizim zihnimize şöyle beliriyor: Tezatların ustası olmaktan çok; ölüm hakikatinin gölgesinde seyahatini devam ettiren bir *yokluk şairini* sahnede görüyoruz. Şüphe ile iman, yılgınlık ile teslimiyet arasında dolaşarak sözel bir raks sergileyen şair, "*Bir Leyle-i Ye's*" eserinde de, bu raksına devam etmiştir. Fakat bentlerin akışına dikkat edildiğinde, imandan çok şüpheye, teslimiyetten ziyade yılgınlığa yatkınlık gösterdiği fark edilir. Hâmid'i bu seçime zorlayan kuvvet, elbette ki ölümün yakıcı hakikatinde aranmalıdır. Aslında daha derinlerde bir yerde, ölümden sonrası için duyulan köklü şüphelere rastlarız. Gidenin akıbeti hakkında ciddi bir bunalım yaşar yahut bu bunalımı yaşayan genelin kendini gizleyişinin aksine; şüphelerini mısra aralarına serpererek bilinçaltını ifşa eder.

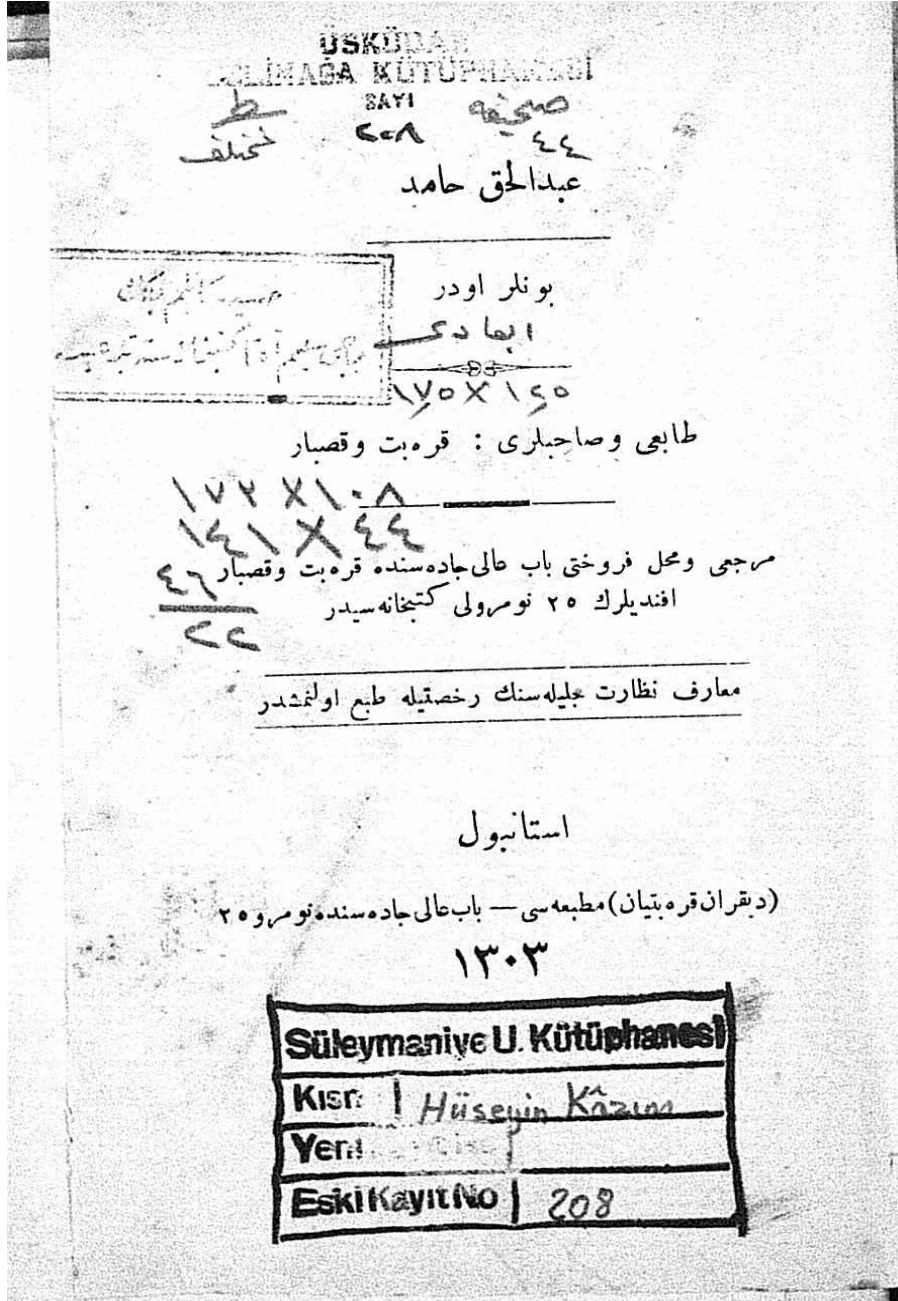
Abdülhak Hâmid Tarhan'ın duygularını açık etmesinin temel sebebi, yine onun hayata olan güçlü tutkusunda aranmalıdır. Ölüme karşı aldığı tavır veya ölümden sonrası için duyduğu ölümcül şüphelerin kaynağı; alıştığı, sevdiği, hayran olduğu yeryüzünden, ayaklarını çekmek istememesiyle ilişkilendirilebilir. Fatma Hanım'ın vefatından sonra yaptığı evlilikleri yahut ilişkileri, onun acıdan delirdiğini değil; delice akan hayat ırmağına biteviye dalmak isteğini belgeler niteliktedir. Ontolojik tahlil denememiz izleğinde anlıyoruz ki, bir araya getirdiği kelimelerin yansıttığı karanlık âlem, tumturaklı mısralarında işaret ettiği gerçeklik, kendi oyununa davet ettiği karakterlerin birer kâbusa evrilmesi ve nihayet kader tabakasında bütün ağları ölüme ördürmesi elbette ki tesadüf değildir. Kendi deyişiyle, *bir yokluk uykusu* ve bu sanrılı uykuda görülen kapkara bir kâbusla baş başdır. Bu duygularla en son bende ve mısraa kadar hız kesmeden ilerler. Bir çıkış bulma ümidiyle etrafına bakınır, herkes her şey yabancısıdır. Artık şair için tek bir çıkar yol kalmıştır. Acılarından mısralar devşirmek ve hayat ırmağına nefesini tutup atlamak...

KAYNAKÇA

- AKINCI, Gündüz, **Abdülhak Hâmid Tarhan, Hayatı, Sanatı ve Eserleri**, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 1954.
- ARİSTO, **Metafizik**, Çev. Ahmet Arslan, Sosyal Yayınlar, İstanbul, 1996.
- CEBECİOĞLU, Ethem, **Tasavvuf Terimleri&Deyimler Sözlüğü**, Anka Yayınları, İstanbul, 2004.
- CEVİZCİ, Ahmet, **Felsefe Terimleri Sözlüğü**, Asa Kitabevi, Bursa, 2008.
- DEVELLİOĞLU, Ferit, **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat**, Aydın Kitabevi, Ankara, 2002.
- DİZDAROĞLU, Hikmet, **Abdülhak Hâmid Tarhan, Hayatı, Sanatı, Eserleri**, Varlık Yayınevi, İstanbul, 1970.
- ECO, Umberto, **Yorum ve Aşırı Yorum**, Çev. Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul, 2008.
- ESED, Muhammed, **Kuran Mesajı (Meal-Tefsir)**, Çev. C. Koytak-A. Ertürk, İşaret Yayınları, İstanbul, 2002.
- GADAMER, Hans-Georg, **Hakikat ve Yöntem**, Çev. Hüsamettin Arslan-İsmail Yavuzcan, Paradigma Yayıncılık, İstanbul, 2008.
- KAPLAN, Mehmet, **Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar II**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1987.
- LUKÁCS, Georg, **Roman Kuramı**, Metis Eleştiri, Çev. Cem Soydemir, İstanbul, 2007.
- MORAN, Berna, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010.
- MUALLİM NACİ, **Lûgat-i Nacî**, Çağrı Yayınları, İstanbul, 1995.
- MUSTAFA b. Şemseddîni'ş-şehîr bi'l-AHTERÎ, **Ahter-i Kebîr**, Matbaa-i Ârif, İstanbul, 1321/1903.
- ÖZLEM, Doğan, **Tarih Felsefesi**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 2001.
- ÖZLEM, Doğan, **Günümüzde Felsefe Disiplinleri**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 2001.
- ŞEMSETTİN SAMÎ, **Kâmûs-ı Türkî**, Çağrı Yayınları, İstanbul, 2002.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi, **XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Çağlayan Kitabevi, İstanbul, 2003.
- TARHAN, Abdülhak Hâmid, **Bütün Şiirleri I(Bunlar O'dur)**, Haz. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1991.
- TARHAN, Abdülhak Hâmid, **Bütün Tiyatroları VII (Nesteren)**, Haz. İnci Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2002.
- TOLSTOY, Lev, **Anna Karenina**, Çev. Ergin Altay, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002.
- TOROS, Taha, **Türk Edebiyatı'nda Altı Renkli Portre**, İsis Yayıncılık, İstanbul, 1998.
- TUNALI, İsmail, **Sanat Ontolojisi**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 2002.
- AKÜN, Ö. F., "Abdülhak Hâmid'in Basılı Eserleri Hakkında Yeni Bilgiler", **Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi (Abdülhak Hâmid'in Ölümünün 30. Yıl Hatırası)**, C. XV, 1 Temmuz 1967, ss. 107-159.
- TÖKEL, D. A. "Divan Şiiri'ne Modern Metin Çözümleme Yöntemlerinden Bakmak", **Turkish Studies/Türkoloji Araştırmaları**, Volume 2/3, Summer-2007, ss. 535-555.

Ek-1:

Bir Leyle-i Ye's Şiirinin Osmanlıca Metni (Abdülhak Hâmid, *Bunlar Odur*, Tabi'î ve Sahipleri: Karabet ve Kasbar, Dikran Karabetyan Matbaası, İstanbul, 1303/1885.

**Turkish Studies**

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 6/2 Spring 2011

۱۵ بونلر اودر
چکلمش رنک و بو کازارلردن
نهالان فرق اولنماز دارلردن
سر زلف نکاران مارلردن
لحاف و بستر و همدم سپهرنک
بوغلمش کرینه حسرتله خنده
قونلمش پای حریتسه بنده
سیاه آچمش بتون کلار چمنده
هزار وغنچه و شبنم سپهرنک
دوشربیک طور معنی جانہ مظلم
تجلیدر اینر دورانه مظلم
ملاذ و مسجد و میخانه مظلم
امام و مطرب و محرم سپهرنک
قنادیل سما بتمش سراسر
بوارق هپ طوکوب قالمش برابر
صباح و جوی و ابرویاغ و مشجر
سبه کسوه سیه، قدم سپهرنک
پرستار حجر هب یار و دشمن
جناس، ملعتدن یوق بر اینن
صنملمر آنوسدن بر همین
کوزلرر هیکل انکم سپهرنک

۱۴ بونلر اودر
نجی بر جانور صاندی اوافت
تو حشابه طورر ذهنده. حالا
اور هیاب فراز اشجار ایچنده
کورنلر بی قرار افکار ایچنده
.....

برایله آس

نه کورسه دیده برنم سپهرنک
نه یاد ایتسه دل برهم سپهرنک
ایر شدم بریره هر دم سپهرنک
صبح اولماز شب ماتم سپهرنک
مهالک حی و میت این و آندن
حیات اولمش دینور فارغ جهاندن
نشان ویرمکده طیف شبرواندن
جن و آدم کیچی کورسه م سپهرنک
اولوب زیر زمین یکسر کشاده
اوچر غفریتلر جو هواده
مشابه قد جانان تنسد باده
لقسای ساقی خرم سپهرنک

